LOS HOMBRES de la historia 107

La Historia Universal
a través de
sus protagonistas

Miguel Angel

Centro Editor de
América Latina



Umberto Baldini

Protagonista de primera magnitud, Miguel Angel dominó con su arte casi un siglo entero, viviendo y situándose en el centro y, luego de su muerte, abriendo y sugiriendo las perspectivas del arte barroco y moderno. Nacido un año después que Ludovico Ariosto - en 1475 - y muerto el mismo año del nacimiento de Galileo Galilei, en 1564, su vida como su expresión artística - en pintura, en escultura, en arquitectura y también en poesía - hacen de él un espejo extraordinariamente nítido de su época, uno de sus personajes más notables. Desde sus primeros trabajos, Miguel Angel signó su búsqueda con grandezas extraordinarias y con nítido lenguaje: sin contrastes, sin inseguridades. Es la revalorización primera de su quehacer que se desarrolla sin malentendidos y sin caídas y con el cual abre en modo sumamente original el discurso de su época sobre el hombre, dando vida al más excepcional testimonio espiritual y terreno que se posea en el campo de la expresión de uno de los siglos más dramáticos de la historia de Italia.
A lo largo de la vida de este artista - tal vez uno de los más grandes de todas las épocas -, dio carácter y forma con su alta producción a su siglo y, sobre todo lo hizo en aquel aspecto de su expresión generalmente menos exaltado, es decir, en la arquitectura, a la que recientes estudios han elevado a la categoría de protagonista propiamente dicha, también por ser más perceptible por todos y condicionadora de una realidad que daba nuevo rostro al vivir cotidiano civil y religioso.
Con la arquitectura, más que con la pintura y la escultura, Miguel Angel realmente signa al siglo con su genio, expresando a través de una visión dramática de los espacios, aquel concepto de universalidad clásica y de aspiración espiritual cristiana que se instituyen como las dos mayores componentes de la cultura y del alma del artista.
Es una especie de "vocación" espacial; y de ella descienden y a ella retornan las arduas y complejas proposiciones de su arquitectura.
Tal vocación ha sido interpretada por la crítica más moderna, también en sentido urbanístico, casi como el signo revelador y anticipador de toda una nueva ciencia de las ciudades que con el rostro inconfundible de un gran siglo se ha proyectado también a los siglos futuros.

Ultimos títulos publicados en esta colección:

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. Roma Milán.
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico

106. Miguel Angel - Del Humanismo a la Contrarreforma
Este es el primer fascículo del tomo Del Humanismo a la Contrarreforma (Vol. 2)
La lámina de la tapa pertenece al tomo Del Humanismo a la Contrarreforma (Vol. 2) del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 105:
Alinari, Florencia: p. 3 (1); p. 4 (1); p. 5 (2, 3, 4); p. 6 (1); p. 7 (2); p. 8 (1, 2); p. 12 (1, 2, 3); p. 17 (2, 3); p. 20 (3); p. 22 (1, 2); p. 23 (3); p. 24 (1, 2); p. 26 (1).
Scala, Florencia: p. 3 (2); p. 10 (1); p. 11 (3); p. 14-15; p. 18 (2); p. 19 (4); p. 23 (4).
Superintendencia de la Galería, Florencia: p. 10 (2); p. 16 (1); p. 17 (4); p. 20 (1, 4); p. 24 (3, 4); p. 28 (1).

Traducción de Antonio Bonanno

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en Junio de 1970.

Miguel Angel

Umberto Baldini

1475
6 de marzo. Nace en Caprese, en Val Tiberina, "un lunes a la mañana, cuatro o cinco horas antes del alba". Su padre es Ludovico di Leonardo Buonarroti di Simone, *podestá* * de Caprese y de Chiusi. Su madre es Francesca di Neri di Miniato del Sera. Es el segundo de cinco hermanos. Recibe el bautismo dos días después, en la iglesia de S. Juan, en Caprese. A fines de ese mes la familia se traslada a Settignano, donde Miguel Ángel es confiado al cuidado de una nodriza, mujer de un cincelador e hija de cinceladores.

1481
Muere la madre de Miguel Ángel y la familia vuelve a Florencia.

1488
1º de abril. Es enviado al taller de Ghirlandaio, entonces ocupado en el ciclo de Santa María Nueva. Es el padre quien estipula con Domenico y David Ghirlandaio un contrato de tres años para que el hijo aprenda "a pintar y a hacer dicho ejercicio".

1489-1492
Antes del vencimiento del contrato abandona el taller de Ghirlandaio y frecuenta el jardín de S. Marco, huésped de Lorenzo de Medici hasta abril de 1492. Aquí realiza la *Virgen de la Escalera* y la *Batalla de los Centauros*.

1492
Muerto el Magnífico, vuelve a la casa paterna. Trabaja en Santo Spirito por munificencia del prior Niccolo Bicchiellini. Para él realiza el *Crucifijo* de madera. También esculpe un Hércules, que se perdió.

1494
20 de enero. Es llamado nuevamente a la Corte por Piero de Medici, hijo de Lorenzo, para que realice una estatua de nieve en el patio de su palacio.
Otoño. Antes del ingreso de Carlos VIII en Florencia huye a Venecia, y de aquí se traslada a Bolonia. Allí, huésped de Gianfrancesco Aldrovandi, trabaja en el Arca de S. Domenico.

1495
Noviembre. Vuelve a Florencia. Realiza para Lorenzo di Pier Francesco de Medici un S. *Juan* y para el cardenal Riario un *Cupido*. Obras perdidas.

1496
25 de julio. Se halla en Roma en lo del cardenal Riario. En el mismo año conoce al banquero Jacobo Galli, para quien realiza el *Baco* (ahora en el Bargello) y un *Cupido Apolo* que se perdió.

1498
27 de agosto. Contrato para la *Piedad* de S. Pedro, realizada para el cardenal Jean Bilhères.

1501
Primavera. Miguel Ángel vuelve a Florencia.
5 de junio. Contrato para quince estatuas para el altar Piccolomini del Domo de Siena. Realiza sólo cuatro de las mismas.
16 de agosto. Contrato con la Obra del Domo de Florencia por el *David*.

1502
12 de agosto. Por intermedio del gobierno florentino recibe el encargo de un *David* de bronce para Pierre de Rohan, mariscal de Gié. Obra perdida.

1503
24 de abril. La Obra de Santa María de la Flor encarga a Miguel Ángel doce estatuas de Apóstoles. Sólo inicia la de San Mateo (ahora en la Academia) que no termina. No realiza las otras.

1504
Agosto. Se le confía la realización de un fresco en una pared de la Sala del Consejo en el Palacio Viejo.
Octubre. Inicia el boceto para la *Batalla de Cascina*, que es el tema del fresco mencionado.

1505
Marzo. Se encuentra en Roma con Julio II para llegar a un acuerdo sobre la Tumba.
17 de abril. Se halla nuevamente en Florencia.
Mayo-diciembre. Está en Carrara para elegir y cortar los mármoles para la Tumba de Julio II.

1506
17 de agosto. Huye de Roma abandonando al Papa, quien no ha deseado recibirlo.
27 de noviembre. Está en Bolonia, a donde fuera invitado por el gobierno florentino para que se reconcilie con Julio II y recibe la comisión de una estatua en bronce para la fachada de San Petronio.

1508
21 de febrero. La estatua de bronce de Julio II para San Petronio es colocada sobre la fachada.
10 de mayo. Miguel Ángel comienza la bóveda de la Capilla Sixtina.

1511
30 de diciembre. Al regreso de los Bentivoglio, los boloneses destruyen la estatua de Julio II.

1513
6 de mayo. Segundo contrato y proyecto para la Tumba de Julio II.
Octubre. Se descubre la bóveda de la Capilla Sixtina.

1514
15 de junio. Bernardo Cenci y Metello Vari le encargan el *Cristo resurrecto* para la iglesia de la Minerva en Roma.

1516
8 de julio. Tercer contrato y proyecto para la Tumba de Julio II.
Diciembre. Primeros diseños y modelos para la fachada de San Lorenzo en Florencia.

1518
19 de enero. Contrato por la fachada de San Lorenzo. El contrato será rescindido por León X el 12 de marzo de 1520.

1520
23 de noviembre. Primeros diseños para la Tumba de los Medici.

1521
Marzo. Por orden de León X comienza a trabajar en las Tumbas de los Medici.

* Magistrado urbano.

1524
Otoño. Comienza a trabajar para la Biblioteca Laurenciana.

1526
Octubre. Cuarto proyecto para la Tumba de Julio II.

1529
1º de enero. Es elegido como magistrado de los Nueve de la milicia florentina.
6 de abril. Es nombrado gobernador general de las fortificaciones florentinas.
21 de setiembre. Huye de Florencia. El 30 de setiembre es desterrado por rebelde, pero a fines de noviembre, luego de algunos viajes entre Ferrara y Venecia, vuelve a Florencia y se ocupa otra vez de las fortificaciones.

1530
Retoma el trabajo en las Tumbas de los Medici.

1531
21 de noviembre. Otro contrato por la Tumba de Julio II.

1532
29 de abril. Nuevo contrato y proyecto para la Tumba de Julio II.

1534
25 de setiembre. Muere Ludovico, padre de Miguel Ángel.

1535
1º de setiembre. Pablo III lo nombra pintor, escultor y arquitecto del Palacio Vaticano.

1536
Conoce a Victoria Colonna.
Comienza el fresco del *Juicio Universal.*

1537
10 de diciembre. Se convierte en ciudadano romano.

1539
Esculpe el *Bruto* que regala a Donato Giannotti.

1541
31 de octubre. Se descubre el *Juicio Universal.*

1542
20 de agosto. Último contrato por la Tumba de Julio II.
Comienza los frescos en la Capilla Paulina.

1545
Termina la Tumba de Julio II en San Pedro en Cadenas, en Roma.
23 de mayo. Pablo IV renueva su nombramiento como arquitecto de San Pedro y el encargo de la cúpula.

1546
3 de octubre. A la muerte de Antonio de Sangallo, lo sucede en los trabajos de Palacio Farnese y en las fortificaciones de Borgo.
Diseños para el reordenamiento del Capitolio.

1547
25 de febrero. Muere Victoria Colonna.

1549-1550
Son terminados los frescos de la Capilla Paulina.

1553
Trabaja en la *Piedad* del Domo de Florencia.

1557
Julio. Inicia los estudios para la cúpula de San Pedro.
Comienza el modelo, en madera, de la Cúpula.

1559
Estudios y proyectos para la iglesia de San Juan de los Florentinos.

1559-1560
Por orden de Pablo IV, Daniel de Volterra cubre los desnudos del *Juicio Universal.*

1560
Proyecto para Porta Pía.

1561
Reordenación de la iglesia de Santa María de los Ángeles.

1564
18 de febrero. Muere hacia la hora del avemaría en su casa de Macel de'Corvi.



1



2

1. *Crucifijo de madera. Florencia, S. Spirito* (Scala).

2. *La Centauromaquia. Florencia, Casa Buonarrotti* (Alinari).

"Nunca fue soldado . . ."

A un mes de distancia de la muerte de Miguel Ángel, ya comenzadas las conversaciones acerca de su sepultura, Vasari, contraponiéndose a la idea de aquellos que como Daniel de Volterra deseaban adornarla con la estatua de la Victoria, que quedara en el estudio de *via* Mozza, le propuso por carta a Leonardo, sobrino de Buonarroti, la recuperación de la *Piedad* del Domo florentino (entonces en Roma, propiedad de Pierantonio Bandini) de manera de poner "en aquella sepultura una cosa adecuada. Ya que no sé qué podría significar aquella Victoria que tiene un prisionero debajo, porque Miguel Ángel nunca fue soldado que venciera a nadie, si bien con la virtud él venció al arte, superó la envidia y ciertas cosas que son bajas para tan alto ingenio, que todas deben ser consideradas". No es éste el momento para discernir las razones particulares, no carentes de intereses personales, que impulsaron a Vasari a adoptar tal actitud y, sin entrar en el mérito de la cuestión de la sepultura, deseamos sin embargo subrayar esta rápida nota característica que de él brinda su mayor biógrafo. Una nota que en nuestra opinión contiene, en pocas palabras, algunos aspectos fundamentales de Miguel Ángel hombre, de este protagonista de primera magnitud que con su arte dominó casi un siglo entero, viviendo y situándose en el centro, y además, aun luego de su muerte, abriendo y sugiriendo las perspectivas del arte barroco y moderno. Sobre todo aquel "nunca fue soldado que venciera a nadie" puede ser tomado como base para un perfil que coloque al artista sobre un plano de humanidad más legible y corriente, de una condición física y espiritual no desprovista también de debilidades que vemos aflorar acá y allá en el contexto exacto de su larga vida; de la riña en la que es víctima de Torrigiano (quien le quebró la nariz) al abandono crédulo a las sugestiones de visiones proféticas, de sueños que tanto influyeron en su primera fuga de Florencia algunas semanas antes del ingreso de Carlos VIII; de la posición incierta y resuelta de pronto en un plano de "gran afección" externa con respecto al movimiento de Savanarola, a las vicisitudes del arreglo de una obra suya (un *Cupido* o un amorcillo durmiente) que él "condicionara para que pareciera haber estado enterrada" y así poder venderla a mayor precio en Roma como antigua (ya de jovencito "falsificó obras de varios maestros antiguos, tan similares que no se conocía la verdadera, porque tiñéndolas y envejeciéndolas con humo y con otros artificios las ensuciaba de tal forma que parecían viejas"); de las preocupaciones económicas (recuérdense aquellas inherentes a los incumplimientos contractuales con los herederos de Piccolomini por las estatuas de Siena y las aún más graves de la tragedia de la sepultura de Julio II, que fue "tra-



1

1. Ghirlandaio: autorretrato y retrato del padre. Florencia, Sta. María Novella (Alinari).

2. La Virgen de la Escalera. Florencia, Casa Buonarroti (Alinari).

3. La Piedad. Roma, S. Pedro en el Vaticano (Alinari).

4. La Virgen con el Niño, Brujas, Nôtre-Dame (Alinari).

gedia" también por esta no última razón) a los desalientos por "fatiga corporal", por falta de "amigos de toda clase"; de las crisis religiosas y políticas a la misteriosa fuga de Florencia en plena dirección de los trabajos de fortificación (y aquí también preocupación por poner a salvo su dinero, que podía serle solicitado para sostener los gastos de la guerra) que le proporcionó la declaración de rebelde y su exilio (luego conmutado por una pena menor, pero debió someterse a prestar al gobierno mil ducados); de la inopinada pasión por el hermosísimo Tomao Cavalieri (ciertamente un caso de amor platónico viril ante el cual sería hora de abandonar la reticencia) a la veneración y el arrobamiento espiritual por Victoria Colonna.

Decimos todo esto no ciertamente para presentar aspectos negativos de una vida gloriosa, por el placer de una puntualización que sería vano alentar o intentar valorizar, sino para poner de relieve justamente cómo estas situaciones aparentemente contrastantes unidas a la alta y sólida continuidad indiscutible y consecuente de su expresión artística (en pintura como en escultura, en arquitectura como en poesía) sirven para hacer de Miguel Ángel un espejo extraordinariamente nítido de su época, uno de sus personajes más notables.

Una iniciación precoz

Nació un año después que Ludovico Ariosto en 1475— y murió el mismo año del nacimiento de Galileo Galilei, en 1564, como lo pusiera de relieve Di Pino en su ejemplar reciente biografía de Miguel Ángel. En tal arco de tiempo —sigue Di Pino— transcurren sucesos y hombres memorables: del gobierno de Lorenzo el Magnífico a la predicación de Girolamo Savonarola, del asedio de Florencia a la apertura del Concilio de Trento, del pontificado de Julio II al de Pío IV. Y es justamente este asomarse a una época inquieta y de graves problemas lo que dilata el tiempo espiritual de Miguel Ángel y hace de él la gran imagen concluyente del Renacimiento. Es decir, el resultado de una época que, si bien dentro de una concepción de proporciones clásicas, ya implicaba todas las perplejidades y los interrogantes del hombre moderno. En efecto, en la espiritualidad del siglo halla lugar no sólo el pesimismo de Maquiavelo, sino también la sustancia secretamente amarga de las palabras de Ariosto: aquel drama, en fin, entre sentido y razón, entre realidad e idealismo, entre acción y sueño, que la filosofía humanista no había logrado pacificar totalmente y que, antes bien, remueve las conciencias hasta la crisis de la Reforma católica.

Miguel Ángel escultor, pintor, poeta, recoge y valoriza plenamente, en las formas de su meditación (y también, agreguemos, en las formas más secretas y personales de su



2



3



4

1. *San Mateo. Florencia, Academia* (Alinari).

2. *La Virgen con el Niño y San Juan, Florencia, Museo Nacional* (Alinari).

3. *El Tondo Doni. Florencia, Uffizi.*



1

vida de hombre), el peso de esta interioridad, dramatizándola fuertemente.

Casi ilesa por milagro de una caída de caballo en el camino de Caprese, Francesca di Neri di Miniato del Sera da a luz el 6 de marzo de 1475 a Miguel Ángel. Esposa de Ludovico di Leonardo di Buonarroto di Simone, *podestá* de Caprese y Chiusi, sigue al marido en su vuelta a Florencia cuando con el fin de marzo termina su "mandato de magistratura" y va a vivir con la familia a Settignano, lugar famoso por sus escultores y cinceladores. Aquí el pequeño Miguel Ángel, aún en pañales —segundo de cinco hijos— es confiado a una nodriza, mujer e hija de cinceladores.

Casi un destino, que Miguel Ángel se complacerá en subrayar (así como sus biógrafos, primero entre estos Condivi), cuando al referirse a sus primeros hechos humanos le dirá un día a Vasari: "Giorgio, si tengo algo de bueno en el ingenio, ello se debe a que nací en la sutileza del aire de vuestro pueblo de Arezzo; así como también tomé de la leche de mi nodriza los cinceles y el mazo con los que hago las figuras." Son dos frases que sirven —aun cuando dichas "en broma", como lo refiere Vasari— para precisar que en su formación no hubo contribución alguna del ambiente contemporáneo de los artistas florentinos.

A Vasari se debe el retrato tal vez más sintético e inmediato. "La complexión de este hombre —así escribió— fue muy sana, porque era enjuta y bien anudada de nervios, y si bien de niño fue enfermizo, y ya hombre tuvo dos enfermedades de importancia, soportó siempre todas las fatigas y no tuvo deficiencias [...] Fue de estatura mediana, grande de espaldas, pero bien proporcionado con el resto del cuerpo. En su vejez llevó continuamente sobre las piernas desnudas botas de piel de perro, por meses enteros ... de modo que cuando se las deseaba quitar, al descalzárselas a menudo se desprendía también su piel. Usaba encima las calzas de cuero *cordovano*, abrochadas por dentro a causa de los humores. El rostro era redondo, la frente cuadrada y espaciosa con siete líneas rectas, y las sienes se proyectaban hacia afuera aún más que las orejas; dichas orejas eran grandes y apartadas de las mejillas; el cuerpo estaba en proporción con la cara, y era más bien grande ... la nariz algo aplastada, como se dijo en la vida de Torrigiano, que se la rompió de un puñetazo cuando era niño; los ojos más bien pequeños del color del cuerno, cubiertos por chispas amarillas y azuladas; las cejas ralas, los labios delgados, el inferior más grueso y algo hacia afuera; el mentón bien compuesto a la proporción del resto, los cabellos y la barba negros, esta última encanecida, no muy larga y bifurcada y no muy espesa ..."

La historia de la iniciación artística de Miguel Ángel está bajo el signo de la intolerancia y el drama. Del drama, por la resistencia paterna y de los familiares, quienes ya lo habían orientado hacia el maestro de gramática Francesco Galeata de Urbino y que combatían vigorosamente su precoz vocación por el arte ("por lo que fue mal visto por el padre y por los hermanos del padre, y a menudo extrañamente castigado") en la que no veían posibilidades de vida digna del patrimonio de la casa y mucho menos posibilidades de buenos réditos (y estos dos motivos del prestigio familiar y del espectro de la miseria serán los motivos que incidirán profundamente en la formación espiritual de Miguel Ángel, que los llevará consigo como un complejo por toda la vida). De la intolerancia de toda disciplina rigurosa, por la ruptura, apenas transcurrido un año, del contrato trienal que lo colocaba como aprendiz —por intercesión de Francesco Granacci— en el taller de David y Domenico Ghirlandaio, que en aquella época pintaba sobre los puentes del coro de Santa María Nueva.

Entre arte y cultura en la Florencia de los Medici

Y la intolerancia y el drama moverán también sus primeros pasos de escultor en el ambiente de los artistas que frecuentaban el jardín de los Medici. Sobre todo drama, cuando nos detenemos en el famoso episodio que debía marcar su rostro por toda la vida: el del puñetazo en la nariz con que lo castigara Pietro Torrigiani en la Capilla Brancacci al Carmine, mientras estaba junto a otros dedicados a aprender, copiando, los frescos de Masaccio. La intolerancia podrá hallarse en el carácter cáustico de sus juicios y sus críticas ("Buonarroti tenía por costumbre mofarse de todos los que dibujaban", dirá el mismo Torrigiani a Cellini; y sería un testigo poco atendible —por su fuente— si no se agregara al episodio de Vasari de las correcciones —"en la forma en que habría debido estar para que estuviera perfectamente"— que hacía, sin que se lo pidieran, también sobre los dibujos que los discípulos del Ghirlandaio elaboraban sobre las historias del mismo maestro, que ciertamente no debía alegrarse).

Pero cuando comienza a trabajar —y lo hace desde muy joven— ya signa con grandeza extraordinaria y con nítido lenguaje su búsqueda: sin contrastes, sin inseguridades. Es la revaloración primera e insuprimible de su obrar que se desarrolla sin malentendidos y sin caídas y con el cual atrae en modo sumamente original el discurso de su época sobre el hombre, dando vida al más excepcional testimonio espiritual que se posea en el campo de la expresión de uno de los siglos más dramáticos de la historia de Italia.

No resulta difícil señalar las fuentes posibles y probables que mueven al joven Miguel Ángel en el jardín de San Marco; fácil

y obvio, diría, el recurso a la fascinación de lo antiguo que puede haber sido aprehendido mediante la visión directa (las antiguallas de la colección de Lorenzo el Magnífico) como por regresiva proyección de perfección y de verdad renovada (el clasicismo de Bertoldo, la frecuentación del Poliziano, Marsilio Ficino, Cristóforo Lanlino, Pico de la Mirándola, Doménico Benivieni). Pero toda relación directa, ya sea con el pasado antiguo como con el más inmediato presente, cede frente a la novedad absoluta de su decir, de su ver. Por lo que parece que realmente, a pesar de las referencias, su personalidad de artista ya es sólida y segura, que ya alcanzó la plenitud, en una posición bien precisa y crítica con respecto a estas probables "lecturas", para él no sólo pretextos de ejercitación sino también fuentes de nuevos mensajes, motivos, y no otra cosa, para los temas estilísticos y morales de su poesía. Aquí une, en plena libertad, la enseñanza de Donatello con la validez sustancial de Giotto y de los Pisano, la meditación del tema cristiano y del mito pagano y, en el culto de lo antiguo, de la lección humanista por su solemne antropomorfismo.

Las primeras grandes obras

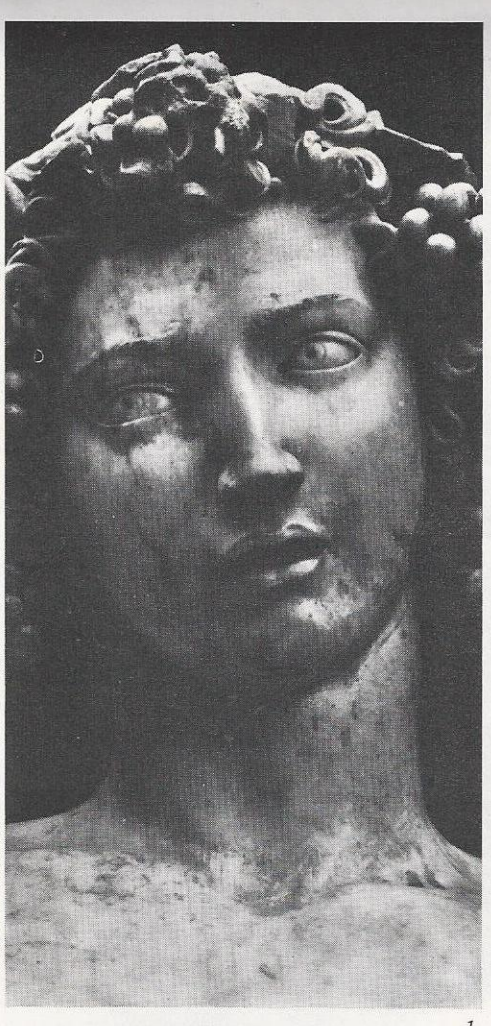
Ello ya aparece evidentemente en su primera obra conocida que nos llegara: la *Virgen de la Escalera*, que se debe ubicar entre 1490 y 1492, que está fuera de la órbita donatelliana por aquella renovación de los valores expresivos de lo quebrado que no se limita a los acentos de pintoresquismo o a desarrollar ritmos lineales sino que se convierte en un medio extraordinariamente adecuado para poner de relieve la fuerza poderosa de las formas: en una situación rica en contrastes, en energía que inscribe en la realidad física de la Virgen una realidad moral que supera el heroicismo del cuatrocientos, puesta como sobre un plano de humanidad que hace de la Virgen —según la feliz definición de Tolnay— el arquetipo de la mujer que es creadora de la vida y al mismo tiempo guardiana de la muerte, conteniendo en sí aquellos significados de la vida y de la muerte que están en la base de los aspectos más dramáticos de la poética de Miguel Ángel; aquí tal vez exaltada también por la despiadada predicación profética de Savanarola, de aquellas verdades terriblemente bíblicas que ciertamente signaron el disentimiento entre cuerpo y alma, entre realidad y eternidad, entre principio y fin.

En más estrecha vinculación aparente con el mito antiguo —se pretende que el tema fue "dictado" a Miguel Ángel por Poliziano— se halla la otra obra que sigue inmediatamente: *La batalla de los Centauros*, que como la *Virgen de la Escalera* se conserva en la actualidad en la Casa Buonarrotti. Pero también aquí la referencia es sólo aparente y el tema mismo, más que una invención adecuada a un preciso sig-

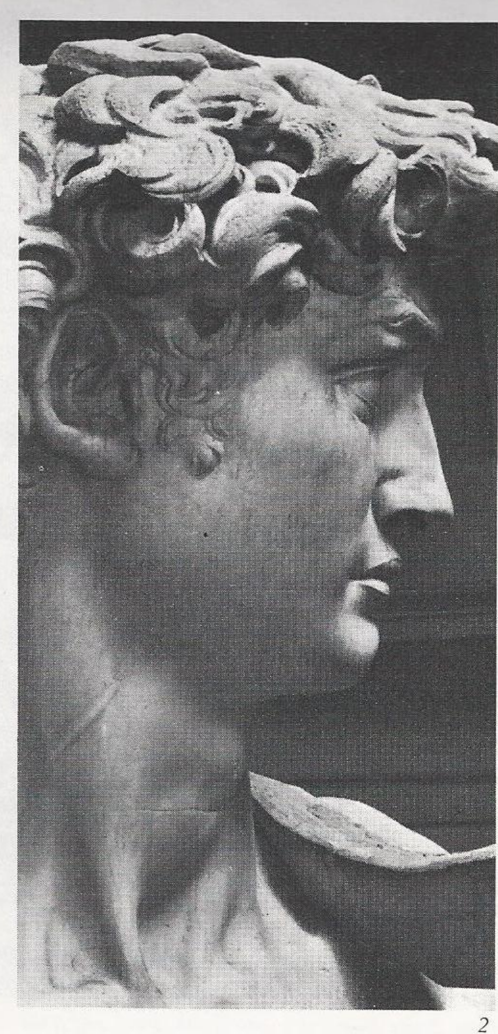


2

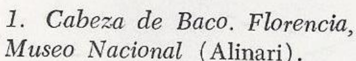
3



1



2



1. *Cabeza de Baco. Florencia, Museo Nacional* (Alinari).

2. *Cabeza de David. Florencia, Academia* (Alinari).

3. *David-Apolo. Florencia, Museo Nacional* (A. Garuti).

nificado descriptivo, se convierte en medio para manifestar, en el plano expresivo de una nueva fantasía poética, una separación más acentuada con el pasado y el presente; en aquella ruptura continua de una estructura que ya signa, pensamos, la primera contraposición decidida al leonardismo teorizante y es tal vez la primera y más decidida afirmación de la visión de Miguel Ángel. En aquella lucha que es vista como exaltación y manifestación de vida (a la que, sin embargo, sucederá la muerte), en aquella poderosa individualización de miembros y de músculos, en aquel torbellino variadísimo de iluminada profundidad. La ejecución de estas dos obras precedió por poco a la muerte de Lorenzo el Magnífico ocurrida el 8 de abril de 1492. El consiguiente abandono de la corte de los Médici y el retorno a la casa partena, impulsaron pronto a Miguel Ángel a otros trabajos adecuados para inspirar los encargos de nuevos clientes; era necesario hacerse conocer y apreciar públicamente para ganarse la vida; también ante sus familiares, que habían ciertamente retomado el tema de la "vergüenza" y de la miseria para reprocharle que hubiera tomado el camino equivocado, contrario a los deseos de ellos.

El trabajo del pintor

Y retoma también la pintura, tal vez dedicándose, como cuando estaba en el taller del Ghirlandaio, a algún comercio casual o imitación. Que Miguel Ángel, en este momento de su actividad, no olvide la pintura —tal vez justamente por razones de más fácil ganancias— nos parece que debe deducirse también de aquel juicio que diera luego acerca de su primera actividad de escultor. Frente a su *Batalla de los Centauros*, Condivi recuerda haberle oído "decir que cuando la volvió a ver, comprendió cuanto mal le había hecho a la naturaleza al no seguir prontamente el arte de la escultura, juzgando por aquella obra lo que podría alcanzar". Por otra parte, sería absurdo pensar que, aun concediéndole todos los recursos del genio, pudiera llegar de pronto al tondo Doni de Uffizi. Será más lógico permitirle una actividad pictórica de búsqueda que del ejemplo del Ghirlandaio llegue a aquella soberbia proeza. Por esto creemos aún, a pesar de las opiniones contrarias de algunos críticos, en la autografía de Miguel Ángel (excluyendo la casi burda serie de Vírgenes, aún en el mercado) de la *Virgen de Manchester* y de la *Deposición*, ambas en Londres en la National Gallery. Justamente esta última, por otra parte, por ciertos aspectos nos parece que propone una relación poética y gráfica con aquel *Crucifijo* de madera del Santo Spirito (ahora expuesto en la Casa Buonarroti, en Florencia) que recientemente fuera recuperado a la crítica. Miguel Ángel lo elaboró en el Convento, para Nic-



3

colo di Giovanni di Lapo Bicchiellini. Y tal vez él mismo se ofreció al prior, quien luego lo "acomodó de vivienda y de cuerpos para poder hacer anatomía" justamente para conseguir otra posibilidad de trabajo y tener un ingreso oficial en el ambiente eclesiástico. La escultura, extraordinaria en su planteo que renueva y modifica con una forma serpentinada la tardía tradición del cuatrocientos florentino, que se podía apreciar en los modelos de Benedetto de Maiano o de Giuliano de Sangallo, es un testimonio precioso de un momento de transición, de una nueva lectura sobre la antigüedad condicionada por nuevas exigencias de realidad y de contexto.
Justamente fuera de la *manera grande e impetuosa* que vendrá después, y que tal vez ya se hallaba en el *Hércules* perdido, es un extraordinario ensayo de síntesis entre el dato religioso que toma puntual posesión del tema y la fisicidad del hombre. Un jovencito casi (si se excluye el rostro de adulto), realizado con un tratamiento de extrema pureza en el deseo de sublimar la castidad, en una visión antiheroica. Un punto de transición obligado entre la *Batalla de los Centauros*, el *Baco*, la *Piedad* de Roma y la *Virgen* de Brujas.

Años de búsqueda

Luego de haber llevado a término el *Hércules,* actualmente perdido, realizado como demostración de su capacidad (casi una especie de *muestra* de sus posibilidades de escultor) sin comisión de nadie (luego fueron los Strozzi quienes lo compraron), vista la imposibilidad de un trabajo adecuado en su reingreso momentáneo en la corte de los Médici, ante Piero (el 20 de enero de 1494 fue llamado para hacer una estatua de nieve en el patio del palacio de *via* Larga!) y ante el apremio de importantes sucesos políticos y militares (la caída de Carlos VIII, la precariedad del gobierno mismo de Piero) huyó en forma repentina de Florencia. Buscó asilo en Venecia que sin embargo abandonó luego de poco tiempo para volver a su ciudad, que había vuelto a una calma aparente luego de la expulsión de los Médici. Miguel Ángel tuvo noticias de ello en Bolonia, donde fue detenido porque carecía de documentos y fue liberado de procedimientos pecuniarios por la intervención de Giovan Francesco Aldrovandi, que tal vez conoció a los Buonarroti en la época en que fue pretor de Florencia. Justamente para Aldrovandi —quien debió comprender las angustias económicas en las que el joven se debatía— realizó las restauraciones del arco de San Domenico entre el otoño de 1494 y el fin de 1495, esculpiendo un ángel y dos santos, S. Domenico y S. Próculo. Tres obras que atestiguan la atención que el artista prestó a la cultura de Jacobo della Quercia y de la pintura de Ferraro, de Cosme Tura a Ercole de Roberti, aún en la continuación donatelliana recordada del *San Jorge* y del *David* Martelli y no ajena a una resonancia *verrocchiesca* del *Colleoni*, ciertamente admirado y estudiado en su breve permanencia veneciana. Vuelto a Florencia a fines de 1495, realizó dos obras que se perdieron: un *San Juan* (que la crítica ha tratado de individualizar numerosas veces) y un *Cupido* que fue vendido, con la apariencia de una pieza antigua, a Rafael Riario, cardenal de San Jorge, en Roma, quien halló el modo, una vez notado el engaño, de hacer ir a Miguel Ángel a Roma para clarificar el asunto y recuperar su dinero (en asociación con el vendedor Baldasarre del Milanese).

En Roma: el encuentro con el arte antiguo

Era en junio de 1496. Miguel Ángel se halla por primera vez en Roma. La nostalgia de Florencia, ya allanada la cuestión con Riario, se torna más aguda también en relación con la situación de Savanarola, que hallaba en Roma fuerte oposición, y se aplaca un tanto sólo gracias a la ayuda del banquero Jacobo Galli, quien le encarga dos obras —el *Baco* del Bargello y otro *Cupido*, que también se perdiera— y le procura el encargo de la *Piedad*, una escultura destinada a ornar la capilla de los reyes de Francia en la iglesia de Santa Petronila, cerca de San Pedro, y ahora en San Pedro mismo.
Son tres trabajos que lo tienen ocupado por casi cinco años (sólo deja Roma para ir a Carrara a elegirse los mármoles); y ya los familiares hacen cuestiones por el dinero y lo irritan una vez más.
La permanencia en Roma renueva en modo directo el coloquio de Miguel Ángel con el mundo antiguo; prueba de ello debía ser el perdido *Cupido*, y lo es el *Baco*. Aquí la extrema sensibilidad purísima del joven Crucifijado de Santo Spirito vuelve, pero en un contenido totalmente superado como en una especie de equívoca sensualidad física. Miguel Ángel está dedicado al culto de la conducción externa, por fuera de la intensidad moral y humana que la que ya había signado sus personajes precedentes, en una interpretación extraordinariamente culta de lo antiguo. Justamente como en una deseada demostración técnica —entre polémica y complacida— a someter al atento público romano, totalmente tomado por la fascinación de las excavaciones arqueológicas. Al que contrapone pronto la *Piedad*, que firma no sólo porque (como dice Vasari) estaba satisfecho del resultado logrado con amorosa "fatiga" sino porque resultaba clara a todos, aun al lector ocasional, la excepcionalidad y la realidad elevada y personalísima de su arte. En ella Miguel Ángel reafirma su origen florentino y con el mismo todos los valores esenciales de aquel equilibrio que la educación del cuatrocientos comportaba para él. El ideal renacentista de la fantasía naturalista se funde con la más exquisita y abstracta búsqueda formal y la realidad de la materia está comprendida en el espíritu del renovado repensamiento de la muerte. El plasticismo confiado a las formas resulta tan idealizado que la realidad, perseguida en el extremo refinamiento y perfección del pulido del mármol, se transforma en otra realidad poética de constante intensidad lírica. Tal vez, también con la infiltrada presencia del gran drama mortal de Savonarola, que estallara en su pensamiento como en un momento de concentrada y doliente meditación.

Profeta en la patria

Vuelto a Florencia, parece ser que en la primavera de 1501, Miguel Ángel encuentra una nueva situación. Luego del fin de Savonarola, y derrotado el partido popular, se afirmó el régimen republicano, con el confaloniero Pier Soderini a la cabeza. Dejando de lado toda su adhesión, si bien sólo moral, a Savonarola, el artista se une pronto al nuevo régimen. Es por el mismo (y sobre todo por la óptima relación que mantuvo con Soderini) que Miguel Ángel se ve ocupado en una serie numerosísima de trabajos. Pero la primera obra a la que se dedicó es la *Virgen con el Niño*, de la iglesia de Nôtre-Dame de Brujas: escultura que lo ocupa en una nueva búsqueda de solemnidad casi arquitectónica y a la que da una nueva esencia física y moral como en la depuración y en la determinación de una antinomia de gestos y de pensamiento que implica la relación entre Madre e Hijo: la Madre recogida en el presentimiento del dolor y de la muerte y llevada fuera de todo aspecto, aparece con afectuosidad humana, en el plano histórico de su más alta dramaticidad; el Hijo, materia insurgente de dinamismo y fuerza física, casi separado de ella. Un dramatismo similar se halla en dos tondos en bajorrelieve de este mismo período: el tondo Pitti (ahora en el Bargello) y el tondo Taddei (en la Royal Academy de Londres). A los cuales se unirá tal vez, en el período de ejecución, justamente porque está implantado en una misma búsqueda, el tondo Doni, la única pintura de caballete cierta de Miguel Ángel. En las dos esculturas —y más en el tondo Taddei— se ha querido ver, como en un regreso al ámbito de la cultura florentina, una atención de Miguel Ángel al espacio entendido como "atmósfera" que vibra en la luz, en relación con una meditación sobre las búsquedas leonardescas. No creemos —y ya lo hemos escrito en otra parte— en esta acepción cultural. Una acepción de la cual Miguel Ángel no tenía necesidad, tanto más en un momento en el que ciertos sucesos —solicitados o casuales—, lo llevaban justamente a la otra orilla, a sostener el antileonardismo en Florencia. Ya la *Batalla de los Centauros*, para nosotros, podía ser tomada como una precisa contraposición polémica a la concepción



1



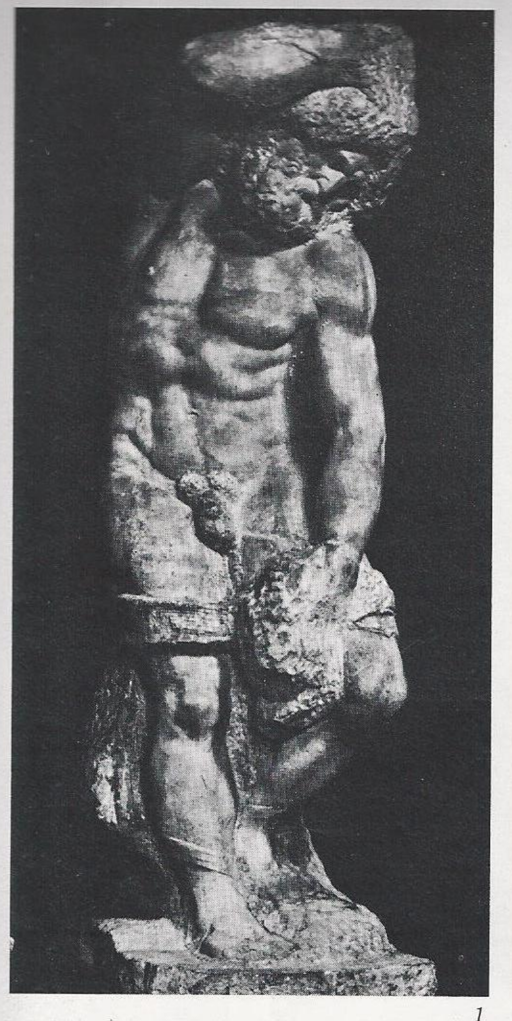
2

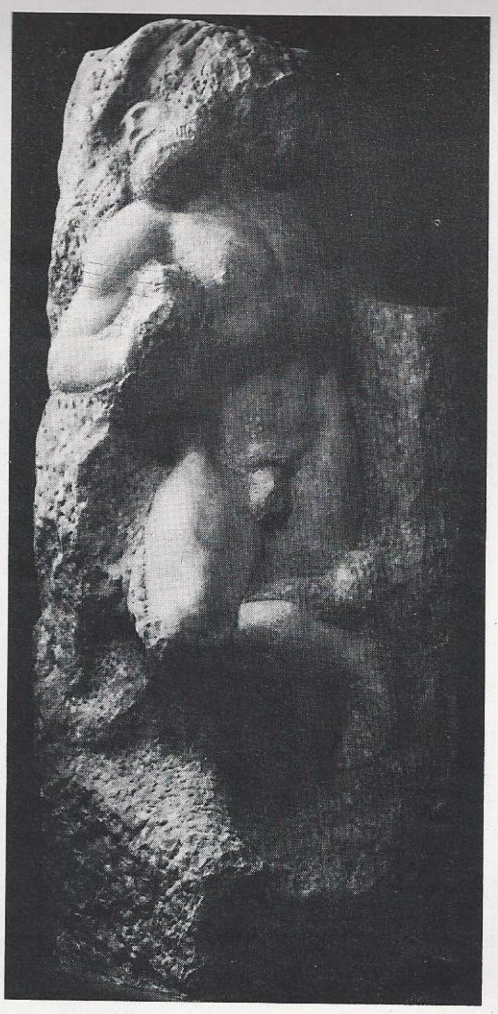
1. Miguel Ángel y Julio II en Bolonia, pintura de Fontebuoni. Florencia, Casa Buonarroti (Scala).

2. Miguel Ángel declina la invitación de los embajadores turcos para trasladarse a Constantinopla, pintura de G. Biliverti. Florencia, Casa Buonarroti (Superintendecia de las Galerías, Florencia).

3. Los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina (Scala).



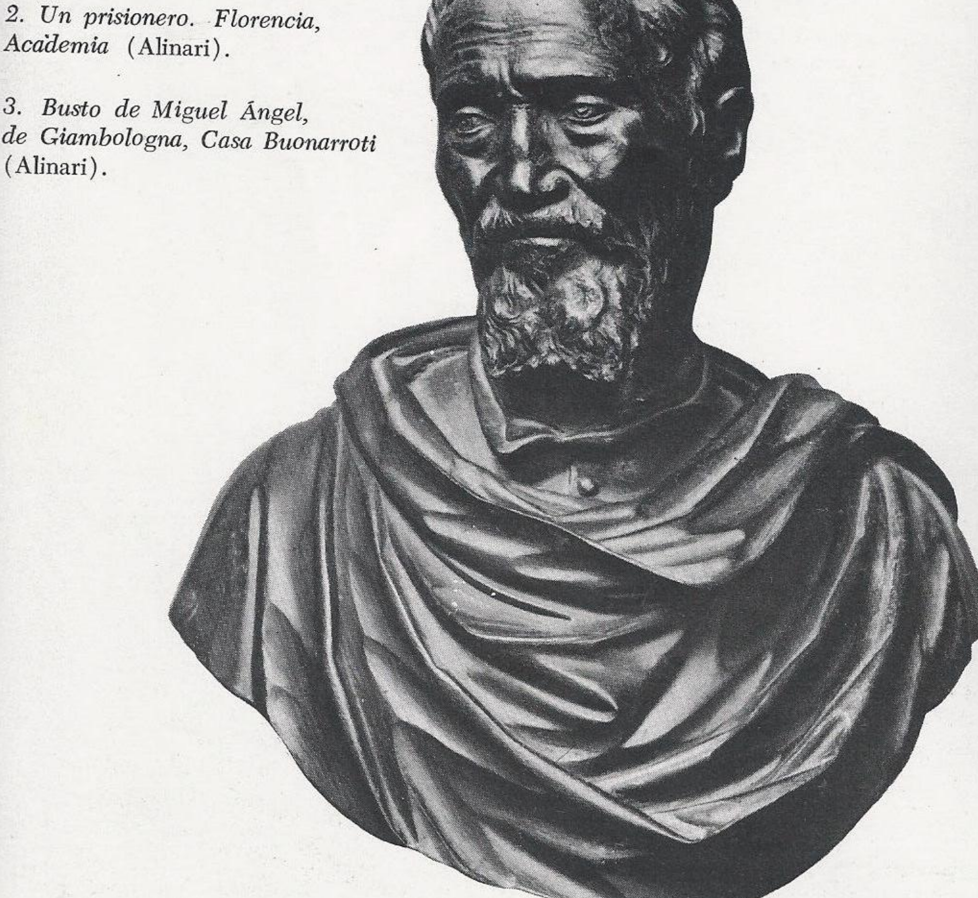




1. *Atalante. Florencia, Academia* (Alinari).

2. *Un prisionero. Florencia, Academia* (Alinari).

3. *Busto de Miguel Ángel, de Giambologna, Casa Buonarroti* (Alinari).



piramidal de la leonardesca *Adoración de los Magos* de los Scopeti; así como es antileonardesca, en el fondo, la *Piedad* de Roma que se sumerge en el espacio por contraposiciones formales antes que por fusiones de luces; como lo es la *Virgen* de Brujas, que exalta la forma en su potencia arquitectónica de núcleo neto que los contornos mantienen y definen sin romper los márgenes con lo externo pero ocupando y forzando el espacio.

Son solamente los datos técnicos externos los que, según nosotros, pueden llevar a leer en clave leonardesca los dos bajorrelieves. Y están sugeridos por el "no acabado" que entra con conciencia expresiva en la conducción del mármol. Pero las vibraciones atmosféricas y los fondos claroscurales resultan adecuados solamente para la exaltación de la forma, individualizada y llevada por contraposición también luminosa a una más solemne energía plástica. Por lo que en lugar de la inmersión de la forma en la luz y en la sustancia del cosmos, tenemos la poderosa salida de la misma, su aislación como punto de llegada de una tremenda elaboración creativa.

Miguel Ángel y Leonardo

Es el momento exacto en que Miguel Ángel combate a Leonardo con extrema obra de raciocinio; es el momento en que se estaban por acercar ambos en el gran encuentro de los dos en las paredes de la Sala Mayor del Consejo en el Palacio Viejo. Aun cuando el encuentro no tuvo lugar, en las respectivas obras de la época se puede captar con precisión la oposición firme y absoluta de sus dialécticas. Para Miguel Ángel, bastaría con el tondo Doni (obra de pintura, y por lo tanto realizada en el mismo campo preferido por Leonardo) para convencernos de cómo, en la realización soberbia de una nueva idea pictórica propiamente dicha, él deseó obrar en plena polémica con la dogmática que justamente en 1501 había editado su gran texto con el boceto de *Santa Ana.* Parece como si Miguel Ángel combatiera a Leonardo dirigiendo contra él sus mismas armas, pero maniobrándolas y empuñándolas en modo del todo diferente, casi en una deseada demostración de una verdad igual en lo contrario. Reforzando el contorno de las figuras, cristalizando y metalizando el color, creando el movimiento por medio de la señal, eliminando las transferencias sensibles entre luz y sombra, exaltando aún el dominio de la forma humana que se destaca en el espacio y lo crea, no sometiéndose o sumergiéndose en el mismo.

Tal vez se ha exagerado en lo concerniente a las relaciones entre Leonardo y Miguel Ángel, hasta desembocar en una ridícula anecdótica, pero de por sí resulta obvio el hecho de que entre los dos no podía existir armonía. No sólo por diversidad de caracteres, de físicos (se sabe que Miguel siem-

pre se sintió acomplejado por su poco feliz aspecto físico, mientras de Leonardo siempre se puso de relieve el encanto de su belleza), sino porque las dos visiones, sobre todo, eran muy distantes entre sí. También lo confirma, por otra parte, el episodio relativo a la colocación del *David*. El gran gigante, que la Obra del Domo había encargado a Miguel Ángel el 16 de agosto de 1501, estaba casi terminado en enero de 1504. En cuanto a su colocación, fueron llamados a dar su opinión los expertos y los artistas de la época. También Leonardo se halló entre ellos. Y contra la propuesta del heraldo del gobierno (que evidentemente coincidía con la opinión expresada por Miguel Ángel, aun cuando no estaba presente en la reunión) de colocar la obra a un lado de la puerta del Palacio Viejo o en el Patio del Palacio mismo, justamente Leonardo expresó, concordando con Juliano de Sangallo, la opinión de poner la estatua bajo la Logia de Orcagna, adosada al muro "con un nicho negro detrás en forma de marco". En esta idea, para nosotros, se debe leer la más clara (no deseamos decir polémica o malévola) incomprensión de la realidad de la escultura de Miguel Ángel por parte de Leonardo. Una obra tan cargada de por sí de decidida definición y de individualización, tan contenida en sí misma en su cerrada realidad física y moral, tan signada y como comprendida en un núcleo rigurosísimo tal de contener todas las fuerzas de la naturaleza, no podía ser sometida a una inmersión con comentario cromático o pictórico (de ello resulta una demostración probatoria la infeliz colocación actual en la Tribuna de la Academia, que con su fondo dibujado, medido y ritmado rompe, quiebra, condiciona y daña su realidad esencial y gigantesca). Significaba romper toda su extendida interioridad, significaba deshojarla en su esencia física, significaba subvertir completamente sus valores. No era materia o forma que pudiera soportar una individualización en clave claroscurada. No se sumergía; era. Y solo el basto y casi neutro empedrado rústico del Palacio podía sostener y acompañar y también exaltar toda la realidad física e individualizada de la misma. Como ocurrió, en efecto, por tres siglos.

La batalla de Cascina

Son momentos de gran compromiso estos cinco años del comienzo del siglo; aparte de las obras de las que ya hemos hablado se deben agregar un *David* en bronce para Pierre de Rohan (que se perdió), la ejecución de cuatro estatuas (sobre las quince contratadas) para el altar Piccolomini en el Domo de Siena, un San Pablo, un San Pedro, un San Pio y un San Gregorio —este último realizado con evidentes incertidumbres que deben atribuirse al taller— el San Mateo no completado (actualmente se encuentra en la Academia de Florencia) y que le fuera encargado por la Obra del Domo y por los Cónsules del Arte de la Lana* junto con otros once apóstoles, nunca realizados, para ser colocados en el Domo; el encargo del fresco con la *Batalla de Cascina* a realizarse en el Palacio Viejo, en la Sala grande del Consejo, sobre una pared frente a otro fresco encargado a Leonardo con la *Batalla de Anghiari*. Sobre todo a esta obra Miguel Ángel dedicó gran atención y estudio. La prueba que se le pedía era demasiado importante como para que no se dedicara con renovado vigor. Sin embargo, por diversas causas y desgraciadas circunstancias aquella competición entre él y Leonardo en el campo preferido por este último, la que podía ser llamada "la batalla de las batallas", tan deseada por Pier Soderini ("una historia para el público que será cosa admirable"), no se realizó. Se aprontaron las armas, pero el encuentro no ocurrió. Perdido el boceto de Leonardo; destruidos los pocos metros cuadrados del mismo que Leonardo había comenzado a trasladar al muro, perdido también el boceto de Miguel Ángel, que nunca trasladó su obra, nos restan solamente los ecos del que habría sido el más memorable encuentro del siglo. Los dos bocetos de las batallas, que los contemporáneos vieron "en pié", fueron, como escribiera Cellini, "escuela para el mundo" y signaron en modo decisivo los términos netos de las dos visiones opuestas. A la "locura bestialísima" de la guerra, resuelta en agitados cúmulos de armados, en torbellinos mortales de cuerpos aullantes "arrojados por el choque entre el flamear de luces rojizas de fin del mundo", Miguel Ángel opuso una exaltación de la fuerza física del hombre, plásticamente realizada en una grandiosa síntesis de vigor.

La realización de Miguel Ángel de la batalla de Cascina nos es conocida a través de la descripción de Vasari, por algunos dibujos y esbozos preparatorios (en Uffizzi y en la Galería Buonarroti, en el British Museum, en el Albertina, en el Ashmolean Museum) y sobre todo a través de algunos grabados parciales de Marcantonio y de Agostino Veneziano, de Luis Schiavonetti y un claroscuro al óleo en la colección del conde de Leicester en el Holkman Hall, en Norfolk, que es la más extensa de las copias. Lo que basta para hacernos comprender a qué punto de exaltación había llegado el arrebato inicial de los Centauros de la casa Buonarroti, el diálogo en cadena de las formas plásticas, la exaltación del desnudo, en un metro de poética nueva, ahora heroicamente superior a lo natural y ante todo ideal, como un potencialísimo, hiperbolizado microcosmos, espejo e índice de medida del desmesurado macrocosmos metafísico.

Que es también la heroicidad totalmente nueva de San Mateo, que si bien no terminado, lleva en sí los caracteres de un movimiento hacia la extrema vibración de lucha y de fatiga: tomado como en una representación propiamente dicha de un sufrimiento primordial y que vence sobre el caos y sobre el mundo que lo circunda y que lo señala como campeón y actor, centro y única verdad del universo.

Todos estos trabajos llevan naturalmente a Miguel Ángel a una situación económica discreta; pero no por esto cesan las necesidades y sobre todo los reclamos del padre y de los hermanos, aún económicamente en mala posición.

Ya aparece en el horizonte la figura que signará de tonos dramáticos su vida y dará curso a su arte más sublime: el Papa Julio II, elegido pontífice en 1503.

Miguel Ángel y Julio II

Por la probable mediación de Juliano de Sangallo, el Papa invita a Miguel Ángel a Roma en 1505 y le confía el estudio y la ejecución de su Tumba. Cartas de Miguel Ángel, en su mayoría amargas y cargadas de tormento, copias de dibujos perdidos, dibujos más o menos fragmentarios, noticias y descripciones, que no siempre concuerdan y que descubrimos en los relatos de Vasari y Condivi, nos informan de aquella que fue definida desde antiguo como "La tragedia de la Sepultura". Una tragedia desconsolada también en vida del Papa, una tragedia más amarga y rica en riesgos, amenazas de procesos, reclamos de restitución del dinero anticipado; y que perduró con los herederos hasta 1545.

Por cuarenta años se siguió adelante, a medida que se aprontaron varios proyectos, se realizaron algunas obras, otras se iniciaron hasta llegar a la realización de la Tumba tal cual es posible verla en San Pedro en Cadenas. Pero la misma representa una solución que ya nada conserva, salvo en el *Moisés*, de las primeras ideas y del primer proyecto, tanto más grandioso. Una solución casi cómoda, se ha escrito, a la que Miguel Ángel llegó para completarla luego de tanto penar, es decir, luego de que el proyecto inicial fuera modificado por seis veces. Pronto comenzaron los problemas. Porque luego de aprobarse el primer proyecto, los entusiasmos de Miguel Ángel (que pasó ocho meses desde mayo a diciembre en Carrara para hacer extraer los mármoles) fueron sofocados por el cambiado parecer del pontífice (empeñado económicamente en la preparación de proyectos militares contra Perugia y Bolonia y deseoso de construir con Bramante el nuevo San Pedro), por lo que el artista, soportando mal las intrigas y las insidias, solicitada en vano una audiencia para aclarar la situación y también bajo la impresión de posibles amenazas de enemigos ("si se quedaba en Roma creo que se hubiera hecho mi sepultura antes que la del Papa"), abandonó Roma el 18 de abril de 1506, en vano buscado y alcanzado en Poggibonsi po

* Magistrados del gremio dedicados a la comercialización del tejido de lana.









2

En las páginas precedentes:

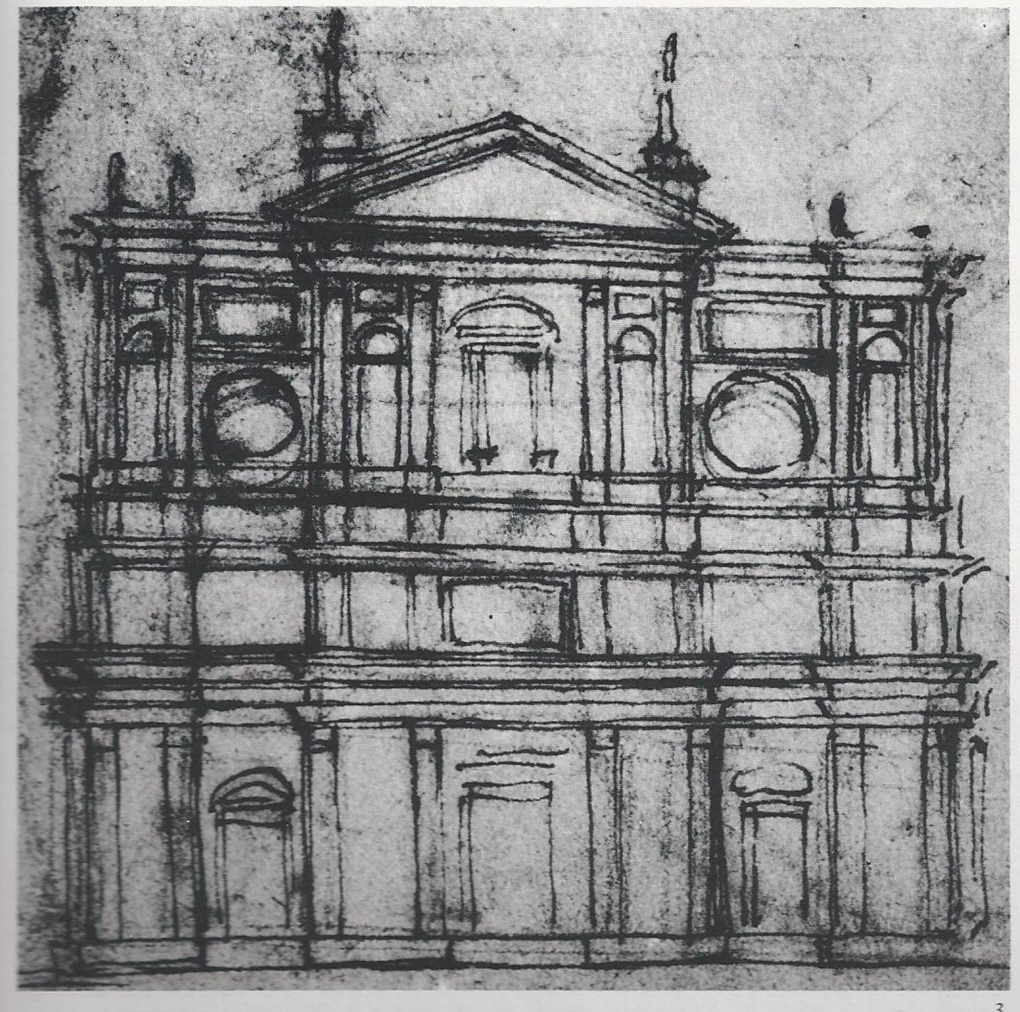
Detalle del fresco del Juicio Universal, en la Capilla Sixtina (Scala).

1. *La bóveda de la Sacristía Nueva. Florencia, S. Lorenzo* (A. Garuti).

2. *Vestíbulo con escalinata de la Biblioteca Laurenciana en Florencia* (Alinari).

3. *Estudio para la fachada de la iglesia de S. Lorenzo, Florencia, Casa Buonarroti* (Alinari).

4. *Virgen con el Niño, S. Lorenzo, Sacristía Nueva* (A. Garuti).



3



4



1



2

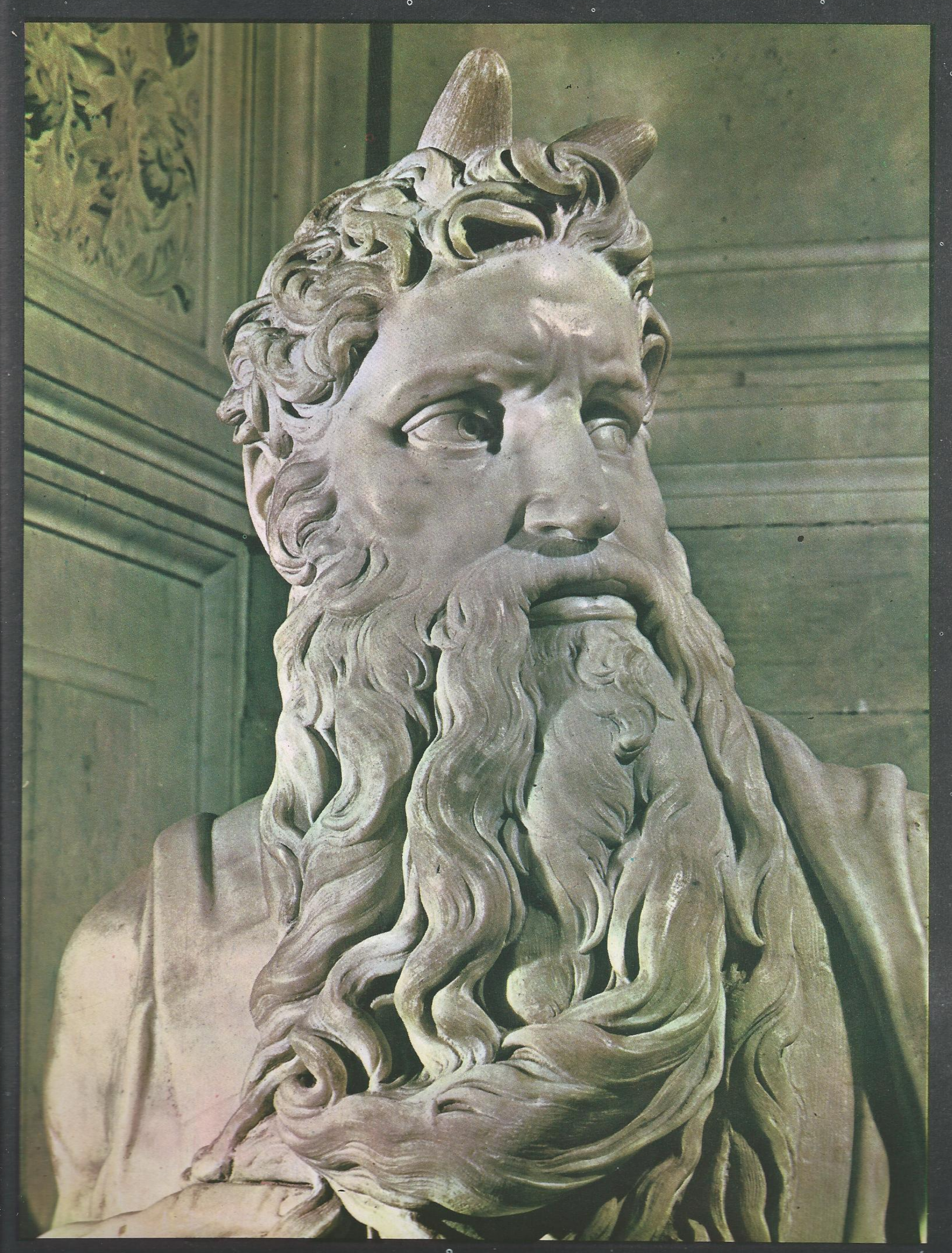
1. Papa León X, dibujo de Giulio Romano.

2. Retrato de Clemente VII de Sebastiano del Piombo, Nápoles, Museo de Capodimonte (Scala).

3. La Aurora. Florencia, Capilla de los Medici (A. Garuti).

4. Moisés (detalle). Roma, S. Pedro en Cadenas (Scala).

3



Giunto gia'l corso della uita mia
Co' tempestoso mar per fragil barca
al comun porto ou'a render si uarca
Co'to e ragio' d'ogni opra trista e pia

Onde l'affectuosa fantasia
che l'arte mi feci idol e monarca
conosco or be' quant'era d'error carca
e quel ch'a mal suo grado ognu' desia

Gli amorosi pe'sier gia uani e lieti
che fien'or s'a duo morte m'auicino
d'una so' certo e l'altra mi minaccia

Ne pinger ne scolpir fie piu che quieti
l'anima uolta a quell'amor diuino
c'aperse a prender noi 'n croce le braccia
(in croce le braccia)

Messer giorgio amico caro uoi direte be' ch'i sia uecchio e pazzo a uoler far sonetti ma p(er)che molti dicono ch'i so' rimbambito o uolsuto far l'uficio mio / p(er) la uostra ueggio l'amor che mi portate e sappiate p(er) cosa certa ch'i arei caro diri porre queste mia debile ossa a canto a quelle di mio padre come mi pregate ma partendo ra di qua sarei causa d'una gra' ruina della fabrica di S. pietro d'una gran uergogna e d'un gra'dissimo pechato ma come sia stabilita tutta la compositione che no' possa esser mutata spero far quante mi scriuete se gia non è pechato a tener a disagio parechi ghiotti c'aspecton ch'i mi parta presto
a di 19 de settebre 1554
Vostro michelagnolo buonarroti in roma

1

RIME
DI
MICHELAGNOLO
BVONARROTI.
Raccolte da Michelagnolo
ſuo Nipote.



IN FIRENZE APPRESSO I GIVNTI
CON LICENZIA DE' SVPERIORI.
M. DC. XXIII.

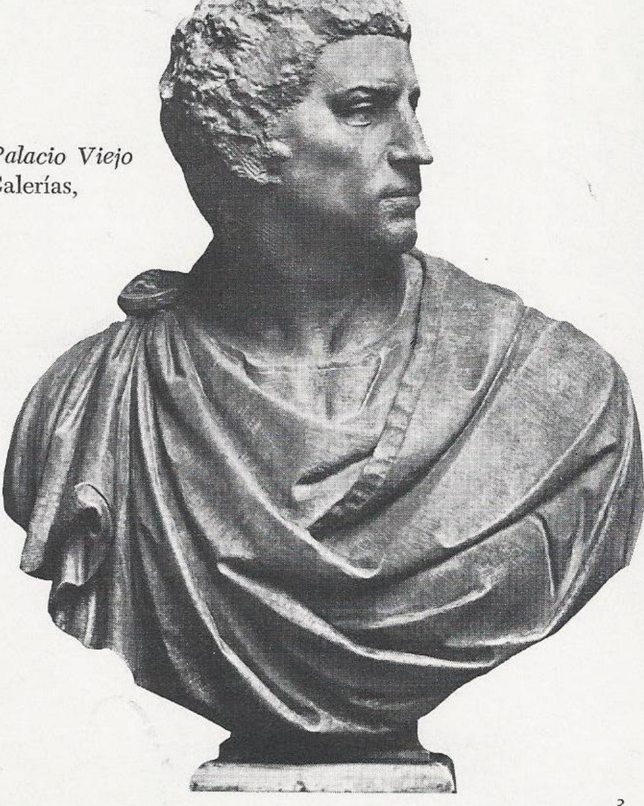
2

1. Una carta de Miguel Ángel a Giorgio Vasari. Arezzo, Casa Vasari (Superintendencia de las Galerías, Florencia).

2. Portada de las Rimas. *Florencia, 1623.*

3. Bruto, Florencia Museo Nacional (Alinari).

4. La Victoria. Florencia, Palacio Viejo (Superintendencia de las Galerías, Florencia).



3



4

cinco mensajeros del Papa enviados para disuadirlo de abandonar la ciudad. Fueron necesarias tres "breves" enviadas por el Papa al gobierno de Florencia y las consiguientes insistencias de Soderini ("No deseamos hacer la guerra con el Papa y arriesgar nuestro Estado por ti") para convencer a Miguel Ángel a reconciliarse: la ocasión fue la presencia del Papa en Bolonia, adonde entrara luego de la expulsión de los Bentivoglio. Allí se marchó Miguel Ángel, sometido pero aún convencido de tener razón. Julio II le encargó una estatua de sí mismo en bronce, que fue colocada sobre la fachada de San Petronio el 21 de febrero de 1508. La obra, luego del retorno de los Bentivoglio a Bolonia, fue quitada por el furor del pueblo en la víspera del fin del año de 1511, y luego fundida en Ferrara para hacer un arma de fuego.

Los frescos de la Sixtina

En tanto, luego de un breve regreso a Florencia (cuando con lo ganado en Bolonia, ya más aliviado económicamente, adquiere la casa en *via* Ghibellina), Miguel Ángel vuelve a Roma. Su actividad como escultor se detiene, porque llamado en marzo de 1508 por Julio II, el 10 de mayo firma el contrato por la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina. La obra será concluida en octubre de 1512.

Cuatro años de trabajo memorable, para crear la obra que —como dice Vasari— "fue y es verdaderamente la guía de nuestro arte, que ha aportado tanta utilidad y luz al arte de la pintura, que ha bastado para iluminar al mundo, que había estado en las tinieblas por tantos centenares de años". La misma es verdaderamente la que realiza la más completa expresión de su genio. En casi quinientos metros cuadrados de bóveda Miguel Ángel da vida a la más grande historia espiritual de la humanidad, desde la creación del mundo hasta la vigilia de la Encarnación del Hijo de Dios.

Abandonado pronto un primer proyecto, que se limitaba a las figuras de los Apóstoles que debían incluirse en las repisas de la bóveda y a ornamentos geométricos de empalme, obtenida de Julio II la libertad para hacer lo que deseara, Miguel Ángel dio a la bóveda una nueva urdimbre arquitectónica, creando pilastras, cornisas que la dividieron y la ligaron en una unidad de poderosa exaltación dinámica, dando espacio a las casi trescientas figuras humanas que se presentan en los recuadros y fuera, con ímpetu verdaderamente titánico.

La gran página se subdivide en tres partes arquitectónicamente ligadas. En el centro de la bóveda toman lugar, en nueve compartimientos rectangulares de medida alternada, las historias bíblicas: los orígenes del mundo (la separación de la luz de las tinieblas, la creación de los astros, la separación de las aguas y la creación de los animales), los orígenes de la humanidad (la creación del hombre, la creación de la mujer, el pecado original y la expulsión del Paraíso Terrenal) y los orígenes del mal (el diluvio universal, el sacrificio de Noé, la ebriedad de Noé); en torno a las nueve historias, veinte jóvenes "desnudos" con guirnaldas, en la cumbre de las pilastras, soportan ocho medallones en los que se incluyen otros tantos episodios bíblicos.

Más abajo están los videntes: Profetas y Sibilas que se disponen alternados en doce sitiales imponentes, arquitectónicamente divididos entre vela y vela (Jonas, la Sibila Libica, Daniel, la Sibila Cumana, Isaías, la Sibila Délfica, Zacarías, Joel, la Sibila Eritrea, Ezequiel, la Sibila Pérsica, Jeremías). En los cuatro penachos angulares, en las ocho velas de la bóveda y en las catorce lunetas de las paredes que enmarcan a los ventanales, se disponen las milagrosas salvaciones del pueblo de Israel (la Serpiente de bronce, el triunfo de Ester, Judith y Holofernes, David y Goliath) y los Antepasados de Cristo (ejemplificados en veintidós familias, compuestas todas, como la de Jesús, de tres personas: padre, madre y un niño).

El trabajo se inició con grandes dificultades, sobre todo técnicas, a causa de la escasa práctica de Miguel Ángel en los frescos (y ello, nos parece, podría también ser un documento más para considerar realmente breve su permanencia inicial en el taller del Ghirlandaio, sobre los palcos de Santa María Nueva, donde la técnica se aprendía en tres años). En setiembre de 1510 la primera mitad de la bóveda está realizada; luego de una grave enfermedad y un breve viaje a Bolonia y Florencia, retoma el trabajo y lo concluye sin interrupciones. Las distintas fases de la grandiosa empresa están largamente documentadas, sobre todo por las cartas que Miguel Ángel mismo envía en este período a los suyos. En ellas se evidencia toda la tensión aguda, viva, profunda de su espíritu, angustiado por tantos hechos, intolerante de toda intervención del exterior, insatisfecho de las ayudas al punto de devolverlas a Florencia, adonde las había solicitado, encerrado en una soledad legendaria, un vivir áspero y orgulloso, guiado por un alto sentido moral de la propia responsabilidad: "... Hace doce años que voy rodando por toda Italia; soportando todas las vergüenzas, sufriendo todas las penurias, lacerando mi cuerpo con todas las fatigas; puesta la propia vida en mil peligros ...".

He aquí por qué la bóveda de la Sixtina es el canto más formidable en su abierta exaltación de la lucha heroica del hombre contra la esclavitud, he aquí por qué posee una condición de terrible tan notable y una temperatura moral que recuerda el mundo de la *Comedia dantesca*. La figura humana asume el rol de único protagonista, en doloroso tormento, en aspiración continua por la obtención de una plena libertad de espíritu. Pero más allá de todo significado ético y religioso es el arte de Miguel Ángel que afirma los valores sublimes de su aserto plástico-arquitectónico, aquí más que en cualquier otra obra con una violencia de formas y una carga que raramente hallamos aún en sus obras marmóreas.

Se ha hablado extensamente —y también escrito— sobre el significado alegórico y moral de todo el ciclo y de las figuraciones que lo componen. En efecto, resulta claro que un preciso programa liga cada hecho, cada acción. Dos son las tesis más importantes formuladas al propósito: la de De Tolnay, que vincula el ciclo a las doctrinas neoplatónicas acerca del ascenso del hombre que lentamente, a través de varios estratos, se libera de la prisión del cuerpo para conseguir la absoluta libertad del espíritu en Dios; y la de Hartt, que relaciona las escenas con los motivos anagógicos y proféticos de la devoción del Árbol de la Vida, catalogados y expresados en una obra que el franciscano Marco Vigorio escribiera un año antes del comienzo de los trabajos de la Capilla Sixtina y que dedicara a Julio II, del que era conciudadano.

La bóveda fue descubierta para la misa papal del día de Todos los Santos de 1512. "Al ser descubierta sentí correr a todo el mundo de todas partes —dirá Vasari— y esto bastó para que las personas quedaran mudas y asombradas".

Muerto Julio II en febrero de 1513, se abre un nuevo capítulo para la sepultura: un nuevo contrato estipulado con los herederos Della Novere. Y Miguel Ángel comienza el trabajo esculpiendo los dos esclavos del Louvre y el *Moisés*. Y al retomar un discurso ya comenzado con el *San Mateo* y suspendido, lo continúa con fluida sensibilidad creativa, dando a las formas mayor pictoricismo. En una belleza formal inquietante y espiritual a un tiempo que se acentúa más en el esclavo agonizante, en un renovado gesto heroico de la lucha, en el dramático elevarse a la violencia dinámica, impetuoso en el esclavo rebelde, en una suprema realidad conducida como símbolo de absoluta espiritualidad en el *Moisés*.

La Sacristía Nueva de San Lorenzo

En tanto, se abre para Miguel Ángel hombre un nuevo período de angustias y temores: los sucesos políticos de 1512 (invasión española de Toscana, saqueo de Prato, fin del régimen republicano en Florencia, restauración de los Médici con Juliano) lo aterrorizan y lo preocupan; y al llamado de 1516 por parte de León X, antes cardenal Juan de Médici, hijo de Lorenzo el Magnífico, seguirá luego de quince años un nuevo momento dramático, otra vez el abandono de Florencia por parte de los Médici bajo el apremio, luego del saqueo de Roma, de las milicias imperiales de Carlos V,

la restauración republicana, el asedio de Florencia con su repentina fuga y el consiguiente destierro, su reingreso y sus temores de ser descubierto, el nuevo y definitivo retorno de los Médici, son hechos que pesan con todos sus significados humanos en sus obras de esta época. Sobre todo la Sacristía Nueva de San Lorenzo que encierra en una palpitación de extraordinaria potencia la más alta meditación poética en el conocimiento del Hombre y de su Eternidad. Es una historia altamente espiritual, a la que se le atribuyeron los más variados contenidos, pero que también concluye en modo extraordinariamente elevado sobre todo la densidad expresiva de su arte de escultor. En la continua coincidencia y coexistencia de opuestos, en la urdimbre arquitectónica, en la concentración sobre el cuerpo humano como medio para sondear no tanto la heroicidad sino la forma psíquica, la energía espiritual entendida cristianamente como última y única verdadera osamenta del mundo. Cada módulo compositivo está puesto en obra en una reinvención del dato naturalista que parece surgir del impulso y del movimiento espiritual. Es por esto que aún en el vínculo inseparable que se capta en el mismo —en el giro del tiempo como en el giro de una realidad espiritual que desciende a la unidad— cada escultura vive su propia vida. No valen aquí las prehistorias de las actitudes al igual que *Moisés*, que tiene en sí toda la carga nueva de una poderosa realidad, cada personaje concluye y mantiene su realidad. Que se disponga en contraste o en acompañamiento con los otros es una señal aún más vasta y sublime de la grandeza del artista, la señal insuperada de su capacidad para mantener unidas las cuerdas de un entero universo; pero lo que más cuenta es que cada uno de ellos supera toda dialéctica racional disolviéndose en la severa gravedad, en la sublime aproximación de un sentimiento poético que hace olvidar todo cálculo estilístico, toda elaboración cultural. Y cada medio técnico, el más sutil, está puesto en obra, con una maestría que permanecerá insuperada aún por él mismo: ya volviendo y limando hasta darle esplendores lunares a la Noche congelante, dándole suprema belleza física a la Aurora, o ciñendo en un temblor de oposición o de drama al rostro del Día o del Crepúsculo, o dándole una morbidez lejana a la mirada fija de la Virgen, o demorándose para darles atributos externos a los dos duques. En temblores continuos, en repentinas cadencias y contrastes, en un profundo moverse de planos y de formas que revelan toda la realidad más inmediata y profunda.

El trabajo en la Sacristía fue precedido por la realización del *Cristo resurrecto* para la iglesia de Santa María Minerva, que debió ocurrir entre 1518 y 1520; enviada a Roma la obra, si bien un tanto debilitada por los alumnos a los que Miguel Ángel desde



1

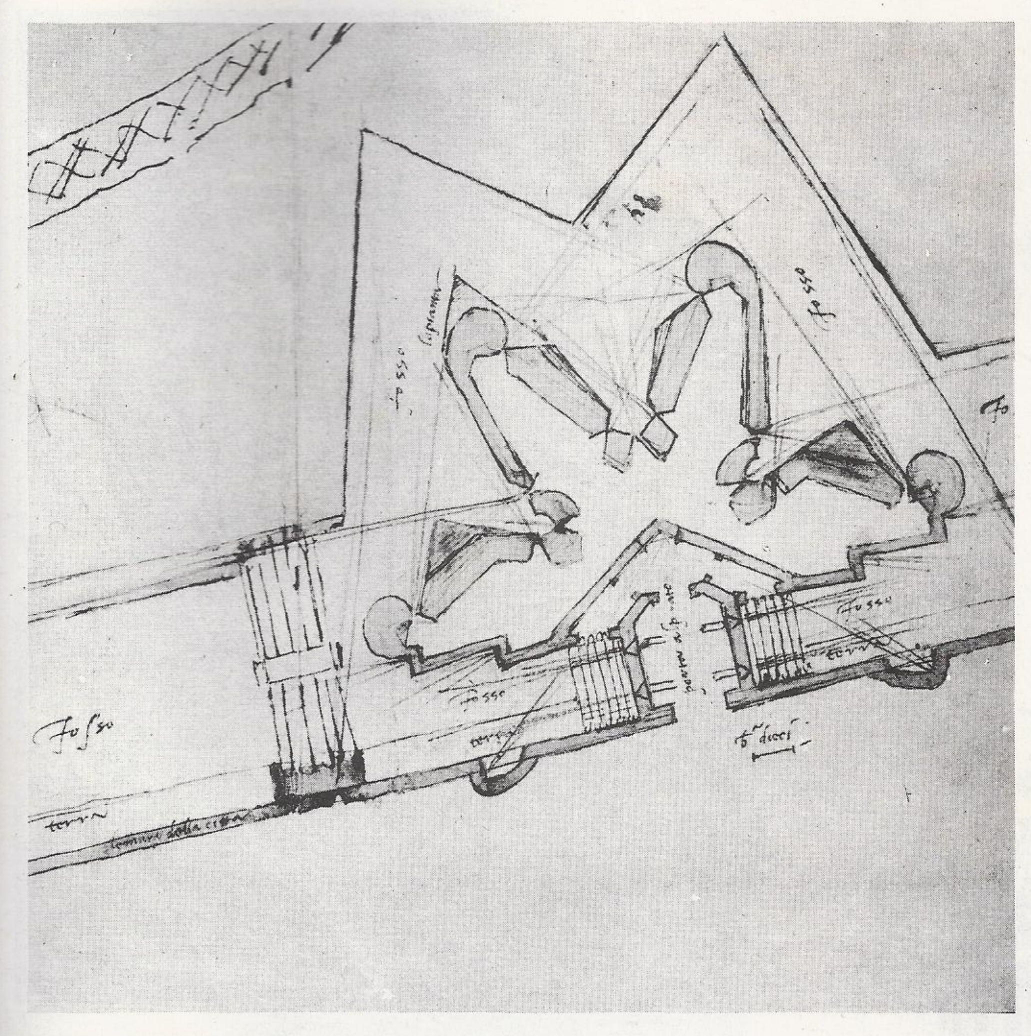


2

1, 2. Figuras viriles. Florencia, Casa Buonarroti (Alinari).

3. Dibujo para las fortificaciones de Florencia. Florencia, Uffizi (Alinari).

4. Miguel Ángel dirige la defensa de Florencia, pintura de Matteo Rosselli. Florencia, Casa Buonarroti (Scala).



3



4

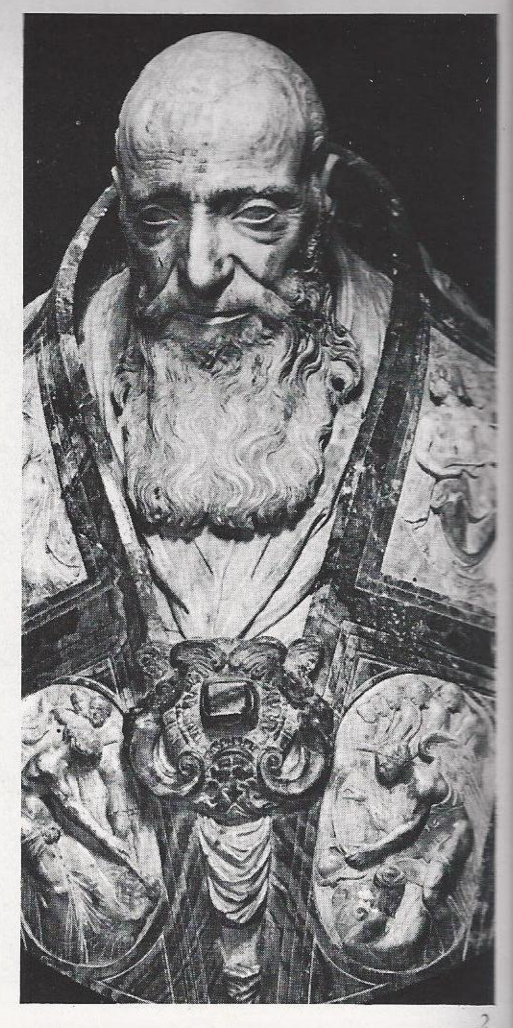
1. *La cúpula de S. Pedro* (Alinari).

2. *El papa Pablo III, Nápoles, Museo Nacional* (Alinari).

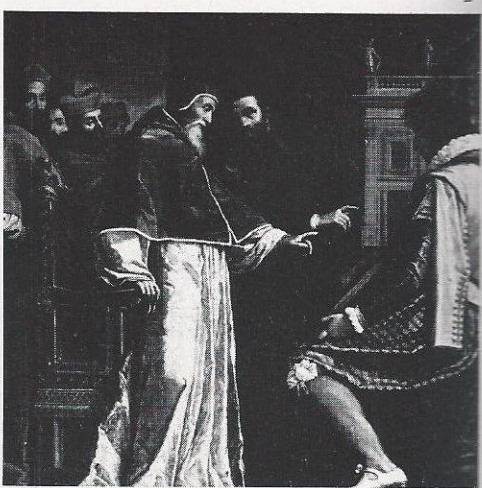
3. *Pablo III en el estudio de Miguel Ángel, pintura de Filippo Tarchiani. Florencia, Casa Buonarroti* (Superintendencia de las Galerías, Florencia).

4. *Miguel Ángel presenta a Pablo IV el modelo de la cúpula de S. Pedro, pintura de Passignano, Florencia, Casa Buonarroti* (Superintendencia de las Galerías, Florencia).

5. *La Piedad Rondanini. Milán, Castillo Sforzesco.*

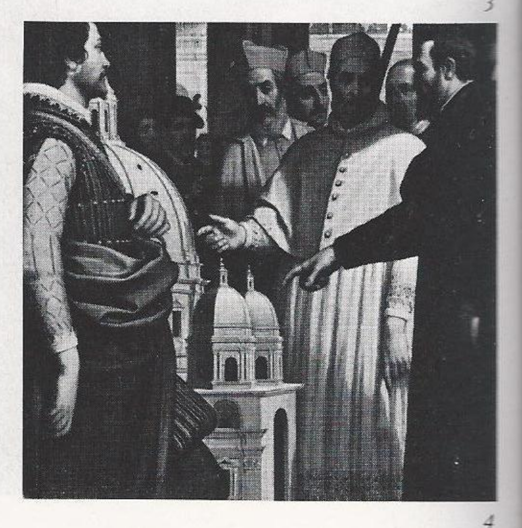


2



3

1



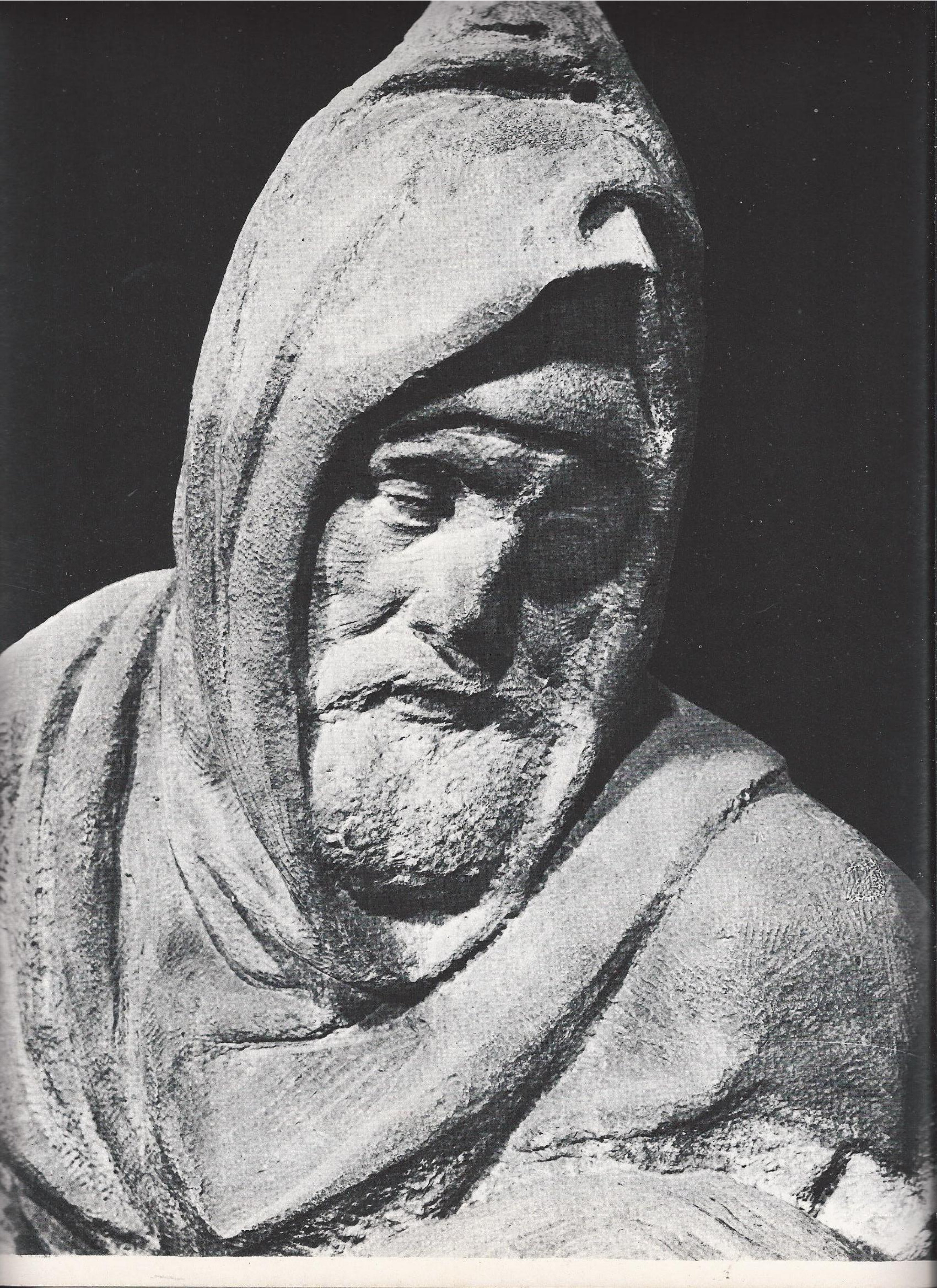
4



Florencia les encargó el acabado, representa aún una página de gran armonía formal, en la que el desnudo se convierte en símbolo eterno de nobleza y de pureza, un desnudo con los miembros privados de cualquier movimiento forzado antropomórfico.
Y otras obras de incierto destino fueron ejecutadas en el decenio entre 1525 y 1535. Entre ellas el *David Apolo* del Bargello que retomando un motivo ya utilizado en el *Cristo* de la Minerva, lo renueva como en una sublimación languideciente de la belleza; la *Victoria* del Palacio Viejo, totalmente proporcionada dentro de un ritmo dinámico casi increíble, y los cuatro colosos esbozados de los esclavos, ahora en la Galería de la Academia. Si bien no terminados, la invención compositiva y la fuerza de la idea que los mueve está totalmente abierta, en la sugestión soberbia de una vida que emerge, en la liberación de la materia que aún los retiene y por la cual son dominados y a la que se rebelan.

El Juicio Universal

Es en setiembre de 1534 cuando Miguel Ángel se establece definitivamente en Roma. El nuevo pontífice Clemente VII, quien ya lo ha ayudado a retomar el trabajo para la Sacristía, que es su amigo, al punto de hacerle restituir el dinero prestado al gobierno durante el asedio, y de ponerlo en lugar seguro luego del atentado a su vida y quien le ha sugerido la idea de pintar el Juicio en la Capilla Sixtina, el temor de algún daño que se le pueda hacer en Florencia por mano del Duque Alejandro, la muerte del padre, son todos elementos que justifican este traslado, que será definitivo. Y estuvo acertado, porque a la muerte de Clemente VII, ocurrida justamente pocos días después de su llegada a Roma, el sucesor Pablo III Farnesio le renovó todos los contratos y desarrolló y concluyó los proyectos ya iniciados. Lo nombró, además, el 1º de setiembre de 1535, "pintor, escultor y arquitecto del palacio apostólico".
En el mismo verano, tal vez, o en la primavera siguiente inició el fresco del *Juicio Universal*, que fue descubierto oficialmente el día de Navidad de 1541.
Renunciando a todo encuadre de orden arquitectónico, como lo describiera Carli, Miguel Ángel supera aquí la tradición plástico-diseñativa del Renacimiento en la extrema audacia de los finales, en la libertad de las proporciones de las figuras y en los intensos intermedios claroscurales que anulan las definiciones lineales y sumergen a las figuras en una misteriosa penumbra rota por crudos relampagueos de luces.
Ya no busca ayuda, como en la bóveda, en elementos externos (arquitecturas, divisiones) para aumentar la energía de las masas compositivas, para intensificar actitudes y pensamientos: aquí está la humanidad desnuda, sola, en su colosal indivi-



dualidad de ser, de individuo, de persona física, en sus tormentos, en sus desazones, en sus glorias y en sus martirios, en sus derrotas y en sus victorias, sola, proyectada en el espacio. Un espacio infinito, inmenso, en el cual camina a tientas, en el cual se desvincula, sólo sostenida, tal vez, por un misterioso hallarse entre iguales.

La entera página tiene verdaderamente una potencia sobrehumana: el hado de la tragedia griega y la dramaticidad dantesca. Y como y en algunas partes de la bóveda, más que en episodios, más que en su conjunto, la misma se halla en sus partes individuales, en sus figuras individuales, en los grupos, en los detalles, impresionantes por la novedad, por la audacia, por la fuerza de las soluciones.

A distancia de un año de la conclusión del *Jucio*, Miguel Ángel está todavía empeñado en otra fatiga de pintor: en los palcos de la Capilla Paulina pinta las dos *Historias de San Pablo y de San Pedro*, realizando una búsqueda cada vez más dolorosa y dramática, que refleja toda la turbación del ánimo que caracterizó luego su vejez. Y será su última fatiga de pintor, mientras continúa y retoma su actividad de escultor y arquitecto. Para el cardenal Niccolo Ridolfi, por sugerencia del amigo Donato Giannotti, esculpe el *Bruto* (ahora en el Bargello), un verdadero retrato que contiene completos y absolutos los valores de una realidad moral, decidida, sin fingimientos, de una carga heroica que está contenida dentro de la sustancia epidérmica del rostro que estalla sobre el giro del cuello en tensión de los músculos. Y al mismo tiempo una decidida afirmación de libertad (recuérdese que en 1537 el duque Alejandro es asesinado y que los ejecutivos eran antimediceos), casi una revancha moral contra quien tanto lo había odiado.

En 1545 por fin concluye la *Sepultura* de Julio II.

Es ahora una nueva entidad de su conciencia religiosa (en la cual fue determinante la relación con Victoria Colonna) la que da nueva medida a su lenguaje que iniciado con la *Piedad* del Domo de Florencia se concluye en el umbral de su muerte con la *Piedad* Rondanini (en Milán en el Castillo Soforzesco).

En la del Domo pensada y comenzada con la intención de colocarla sobre su tumba en Roma (pero pronto cambió de parecer no sólo al ver la obra sino también al manifestar con mayor intensidad su deseo de ser sepultado en Florencia) Miguel Ángel rompe decididamente con el equilibrio renacentista y crea en el ámbito de la pirámide compositiva aún florentina toda una serie de emociones nuevas y dramáticas, acentuadas por un continuo quebrarse y contraponerse de las líneas y las formas. No más la exaltación de la sustancia incorruptible de la forma humana sino antes bien el quebrarse de la misma, casi en una crisis que comienza a destruirla. Numerosas veces se citó esta escultura como uno de los puntos de partida fundamentales del barroco, y ciertamente fue para aquel siglo y para aquel movimiento una aguda inspiradora de investigaciones y de soluciones; pero el espíritu no es todavía tal. Sólo es el testimonio de un punto al que ahora tiende el arte y el espíritu de Miguel Ángel en una especie de *cupio dissolvi* que lo llevará a la suprema idealización de la *Piedad* Rondanini, en la que el gran bloque de mármol descarnado casi hasta la consumación se convertirá en un puro espíritu.

El gran viejo de noventa años, que en la primavera de 1560 cabalgaba con Vasari por Roma cerca de los bloques de piedra cuadrados de la gran mole de San Pedro, en diciembre de 1563 escribe su última carta al sobrino Leonardo y se disculpa por no poder responder más a menudo "porque la mano no me sirve; pero de ahora en adelante haré escribir a otros y yo firmaré" y concluye: "nada más me sucede".

Dos meses después, hacia las cinco de la tarde, en su casa de Macel de'Corvi cerca del Foro Trajano, Miguel Ángel expira. Sepultado en la Iglesia de los Santos Apóstoles, el cadáver fue secretamente trasladado por el sobrino a Florencia; aquí se le tributan honores reales antes de la sepultura definitiva en S. Croce, donde fi-

1. *La cabeza de Nicodemo, detalle de la Piedad. Florencia, Domo* (Alinari).

2. *La firma de Miguel Ángel* (A. Garuti).



1

1. La muerte de Miguel Ángel, pintura de F. Furini. Florencia, Casa Buonarroti (Superintendencia de las Galerías, Florencia).

nalmente "de la horrible tormenta" ha pasado "a la dulce calma".

Miguel Ángel arquitecto

Terminaba así su vida terrena uno de los más grandes artistas de todas las épocas, uno de los verdaderos intérpretes y protagonistas de la historia de un siglo, al que diera carácter y forma con su alta producción y al que más dio sobre todo en el aspecto de su expresión generalmente menos exaltado, es decir, en la arquitectura, a la que los recientes estudios han elevado a la categoría de protagonista propiamente dicha, también por ser más perceptible por todos y condicionadora de una realidad que daba nuevo rostro al vivir cotidiano civil y religioso. Con la arquitectura más que con la pintura y la escultura (que requerirán filones preciosos y aperturas extraordinarias, pero más que nada en relación más íntima y siempre en el campo mismo y más restringido de la pura expresión artística), Miguel Ángel realmente signa al siglo con su genio. Y no sólo con la Sacristía de San Lorenzo o con la Biblioteca Laurenciana, sino también, y sobre todo, en Roma con los palacios capitolinos, con la cúpula de San Pedro, los trabajos en Palacio Farnesio, los trabajos en Santa Mara de los Ángeles, Porta Pia. Todas obras que se reconducen dentro de una visión dramática de los espacios que expresa, al fin, —citamos a Di Pino— en un diferente orden de valores, aquel concepto de universalidad clásica y de aspiración espiritual cristiana que se instituyen como las dos mayores componentes de la cultura y del alma de Miguel Ángel. Es una especie de "vocación" espacial; y de ella descienden y a ella retornan las arduas y complejas proposiciones de su arquitectura. Tal vocación es interpretada oportunamente, por la crítica más moderna, también en sentido urbanístico, casi como el signo revelador y anticipador de toda una nueva ciencia de las ciudades.

En realidad, considerando desde este ángulo de observación toda la actividad de Miguel Ángel arquitecto en Roma, se puede intuir que las obras individuales responden a una ley de espacios que trasciende a su significado puntual y a su delimitada función arquitectónica: "hará por lo menos reflexionar el constatar la presencia de Miguel Ángel en los nudos vitales de un orden urbanístico, cuya bisagra puede imaginarse justamente en el Capitolio y que parece articularse en dos brazos. De éstos uno, descendiendo del Jesús va dirigiéndose potencialmente hacia San Pedro, tocando el Palacio Farnesio y San Juan de los Florentinos; el otro, subiendo Quirinal, apunta hacia Nomentana, a través de Porta Pia".

Y se comprenderá también el valor de su dimensión e intuición urbanística, capaz de signar con el rostro inconfundible de un gran siglo también a los siglos futuros.

Bibliografía

La vastísima literatura sobre Miguel Ángel tuvo un primer catálogo realizado por E. Steinmann y R. Wittkover (*Michelangelo Bibliographie*, Leipzig, 1927); siguió una actualización del mismo Steinmann en un apéndice de su volumen *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit* (Leipzig, 1930) que lleva el repertorio hasta 1930. Para los escritos publicados entre 1931 y 1942, véase la actualización de P. Cherubelli en *Michelangelo Buonarroti nel IV Centenario dello scoprimento del Giudizio Universale*, Florencia, 1942. Últimamente la bibliografía fue actualizada por P. Barocchi (Giorgio Vasari: *La vita di Michelangelo*, Milán-Nápoles, 1962) y, ahora, por P. Meller en *Michelangelo artista pensatore scrittore*, Novara, 1965.
Entre las obras fundamentales para el estudio de Miguel Ángel se citan las monografías modernas de H. Thode (Berlín, 1902/1913), Justi (Berlín, 1909), H. Grimm (Hanover, 1860), A. Bertini (Turín, 1942), E. Carli (Bérgamo, 1942), V. Mariani (Turín, 1943) etcétera... y sobre todo los cinco volúmenes de Charles de Tolnay (*Michelangelo*, I-V, Princeton, 1943-1960), fundamentales, y recientemente, los dos volúmenes sobre *Miguel Ángel artista, pensador, escritor* (Novara, 1965) que presentan un amplio panorama actualizado sobre la vida y arte de Miguel Ángel a cargo de varios autores.

En español:

Miguel Ángel, Marcel Brion, Buenos Aires, Losada; *Miguel Ángel*, R. Rolland, Buenos Aires, Schapire; *La pintura italiana del Renacimiento*, Juan de la Encina, México, Fondo de Cultura Económica.

Polémica

Primera historia argentina integral

PLAN GENERAL DE LA OBRA

La obra desarrolla, a lo largo de 90 fascículos, toda la historia del proceso argentino desde la creación del Virreinato del Río de la Plata hasta nuestros días y ofrece, además, un conjunto de artículos polémicos sobre los grandes problemas que desde hace decenas de años enfrentan a los argentinos, y mesas redondas sobre los temas más controvertidos, los autores de los artículos y los participantes de las mesas redondas son reconocidos especialistas de las más diversas tendencias.

METODO CON QUE HA SIDO CONCEBIDA

Cada gran etapa de la historia argentina no estará presentada como un conjunto de datos inconexos, predominantemente políticos, sino como el desarrollo de una vasta estructura, que tiene un origen y una evolución. Esta concepción general llevará a la presentación de nuevos temas y nuevos personajes, a diferencia de las historias tradicionales y de los textos en uso.

ESTOS SON ALGUNOS DE LOS ARTICULOS ESPECIALES DE LOS PROXIMOS NUMEROS:

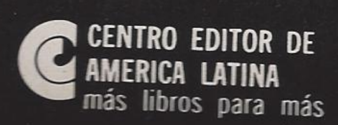
EL NEGRO EN EL RIO DE LA PLATA.
DEPENDENCIA COLONIAL O INDEPENDENCIA NACIONAL.
ARTIGAS, UN CAUDILLO REVOLUCIONARIO.
MONARQUIA O REPUBLICA.
"DEMOCRACIA BARBARA".
LOS TERRATENIENTES FEDERALES.
ADUANA Y POLITICA.
FACUNDO QUIROGA.
LAS ECONOMIAS PROVINCIALES.
"CIVILIZACION O BARBARIE"...

Además, la obra ofrecerá una variada y moderna documentación gráfica sobre cada uno de los temas, que constituye el ARCHIVO DOCUMENTAL ARGENTINO.



Todos los miércoles
COMPRE Y COLECCIONE

Polémica



Ver detalle del canje al dorso

ARGENTINA
Nº 107 al Nº 97 $ 1.50 m$n. 150.—

COLOMBIA: $ 7.-
MEXICO: $ 5
URUGUAY: $ 90
VENEZUELA: Bs. 2.5